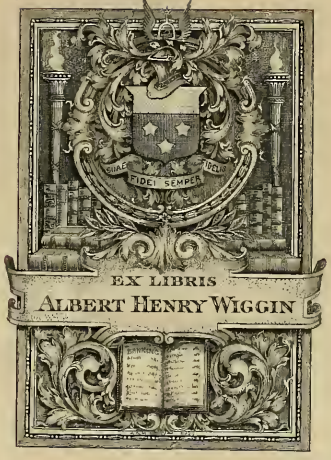
Boston Public Library
Boston, MA 02116

ND 553. D3L3



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/degas22lafo

Print Dept.
ND 553
D3 L3

TROIS DANSEUSES

(Pastel)

Ancienne collection de M. Jacques Doucet.

AU THÉATRE

Photo Durand-Ruel.

AVANT LE BALLET

Photo Durand-Ruel.

DANS LES COULISSES
(Lithographie originale)

ARLEQUIN ENTRE DEUX DANSEUSES

Photo Durand-Ruel.

L'ENTRÉE DES MASQUES

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau.

DANSEUSES

(Deux dessins, pastel et aquarelle)

Collection de M. Henry Lerolle

Atelier de l'artiste.

BALLET DE L'AFRICAINE

Photo Durand-Ruel.

EXERCICES DE DANSE

Ancienne collection de M. Jacques Doucet.

LE BAISSER DU RIDEAU

Collection de M. Durand-Ruel.

TEMPS DE REPOS

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau.

LA RÉPÉTITION AU VIOLON

Photo Durand-Ruel.

LA DANSEUSE CHEZ LE PHOTOGRAPHE

oto Sardnal.

Le Café-Concert.

A côté des scènes de la danse, il faut placer les interprétations du Paris noctambule, des cafés, des cafés-concerts, des cirques, que Degas a, le premier et le seul peut-on dire, saisis dans l'éclairage factice du gaz et de l'électricité.

Voici d'abord des *Femmes à la terrasse* d'un caboulot ou d'une brasserie. Elles figurèrent à l'exposition des Impressionnistes de 1877 et se trouvent aujourd'hui au musée du Luxembourg — legs Caillebotte —. Elles sont assises devant des tables de marbre, entre des colonnes, au milieu des éclats fulgurants de la lumière électrique. L'œuvre, brutale, violente, est d'une franchise et d'une vérité douloureuse, presque terrible. La crudité des reflets des globes incandescents accuse la vulgarité des traits de ces chanteuses populaires, voire populacières, accentuant d'un geste canaille les gravelures qu'elles lancent à plein gosier, et souligne les tares de leurs visages, les grossièretés de leur musique. « De ces malheureuses, écrit G. Rivière, dans le premier numéro de l'*Impressionnisme*, en voilà une qui fait claquer son ongle contre sa dent, qui est tout un poème », navrant poème ; « une autre étale sur sa table sa grande main gantée. Dans le fond, le boulevard, dont le grouillement diminue peu à peu. C'est une page d'histoire extraordinaire ».

Passons à un beuglant où, derrière la chanteuse, sont assises de nombreuses comparses en robe décolletée, un éventail ou un bouquet entre les mains, alors qu'en avant de l'estrade, on aperçoit les têtes des musiciens, les manches de contrebasses et les chapeaux des plus proches spectateurs ; c'est la *Chanson du chien*, superbe pastel, tout aussi cruel, montrant à droite, au premier plan, sur une estrade de café-concert, aux Champs-Elysées, devant une haute colonne, et se détachant en pleine lumière, une diseuse, de profil, à la tignasse rousse, vue jusqu'au dessous

de la taille lourde, mafflue, lançant, la bouche largement ouverte, des idioties qui mettent en joie son public et mimant, de ses mains haut gantées, le geste d'un chien qui agite ses pattes de devant, tandis qu'à gauche, au second plan, les spectateurs s'agitent et s'ébrouent, éclairés dans le fond par des globes lumineux surgissant en avant des feuillages des arbres. L'œuvre est d'une vérité saisissante.

Dans un décor analogue, *La Chanteuse la Becat*, si applaudie il y aura bientôt quarante ans, se déhanche et dégoise quelque ineptie à double sens, devant des auditeurs qui se pâment.

Un autre pastel représente, dans les coulisses d'un bouiboui quelconque, une *Chanteuse rousse*, commune, nu-tête, vue jusqu'à mi-jambes, les cheveux relevés sur les tempes, en robe rose et châle rouge ; elle tient une partition dans les mains, regarde du côté de la scène que l'on devine, tandis que près d'elle se détache un long jeune homme, le chapeau sur la tête, rejeté en arrière, son gigolo sans doute, coupé par la bordure.

Au Louvre se trouve un *Café-concert* daté de 1883, provenant du legs J. de Camondo.

Le musée de Lyon a acquis dernièrement un autre pastel de *Chanteuse de café-concert*, qui n'est pas moins suggestif.

Notons ensuite une *Chanteuse*, vue jusqu'aux genoux, aux maigres épaules émergeant d'un corsage de tulle vert — d'où son titre de *La Chanteuse verte* — au visage commun, au teint mat, aux cheveux coupés à la chien, la tête relevée, un bras remonté à la hauteur de l'épaule, l'autre tombant le long de la hanche, — d'une vérité sans pareille.

Signalons deux peintures à l'huile. D'abord une femme, au masque commun, un gros bouquet piqué au corsage clair décolleté, outrageusement serré, des gants blancs montant au-dessus du coude ; elle fume, assise dans un fauteuil, en attendant le moment de monter sur l'estrade. Puis, une *Actrice dans sa loge*, debout devant sa table de toilette encombrée de fioles, de petits flacons, de boîtes de fard et de cosmétiques ; elle jette un dernier coup d'œil sur son miroir, tandis qu'au fond apparaît la tête de l'aboyeur qui lui glapit l'entrée en scène.

D'autres peintures, d'autres pastels seraient à citer, montrant, toujours sur les planches, ces mêmes chanteuses à la courte taille, aux grasses épaules, au corsage plus qu'opulent, au visage bêta, à la bouche bée, au maintien inconsistant. L'on ne saurait les passer toutes en revue et c'est dommage, car ces études de cafés-concerts, observe G. Rivière, vous font beaucoup

LE CAFÉ-CONCERT

Collection de M. G. Viau.

AU CAFÉ-CONCERT
(Lithographie originale)

plus d'effet que l'endroit lui-même, parce que l'artiste a une science et un art que vous ne possédez pas. Il est tel de ces Cafés-concerts — la femme en robe rouge — qui est de tout point merveilleux

Quel art dans les femmes du fond, en robes de mousseline, l'éventail à la main, lourdes ou maigres, stupides, aux petits yeux clignotants ou rieurs ; et dans les spectateurs du premier plan, la tête levée, le cou tendu, attentifs à la chanson grossière, pimentée de gestes canailles. La divette est un contralto trempé dans le rogomme, l'idéal de ce public... Mais le mouvement de la chanteuse, qui se penche vers les auditeurs, est extraordinaire. Il est nécessairement le résultat d'un succès. Cette femme ne connaît plus ce que les acteurs appellent le trac...

Il a été dit — nous ne nous souvenons plus par qui — que pour être acteur, il n'est pas besoin d'être intelligent. L'axiome semble à tout le moins vrai pour les chanteuses de café-concert. Si, par hasard, elles ont de l'esprit, ne doivent-elles pas l'oublier pour débiter les stupidités impatiemment attendues ?

L'on n'insistera jamais assez sur le caractère de ces peintures, sur leur véracité. Nul ne saurait, mieux que Degas, exprimer l'enveloppe extérieure de ces malheureuses, dont la vie consiste uniquement en ruses et combats ; rendre avec plus d'acuité ironique leur aspect canaille, leur attitude provocante, leurs regards scintillant sous la tignasse blondasse, leurs gros bras, leurs seins proéminents, leur buste craquant sous le corset, comprimant la chair qui déborde, les hanches et les croupes démesurées.

Encore une fois, Degas a vu et traduit avec une intensité suprême, la navrante tristesse de ces lieux de plaisir, les cafés-concerts, et de leur public. De ces femmes qui en constituent l'achalandage, il a exprimé d'un trait indélébile, les visages au sourire figé, aux paupières de plomb, aux lèvres outrageusement rouges, à l'allure procace en même temps qu'humble, sinon suppliante. La psychologie misogyne de Degas accuse incomparablement la misère des habituées des cafés-concerts et bouibouis, la vulgarité de leurs types, la bassesse de leur attitude ; impossible de dresser un plus sombre réquisitoire de leur vie abjecte, le tout interprété dans une superbe arabesque, d'un dessin impeccable, d'une coloration chaude, chatoyante, et sans littérature.

C'est encore à la série du théâtre qu'il faut rapporter un *Portrait de femme*, en buste, éclairée de bas en haut par la lumière de la rampe, la tête renversée, le front et les yeux dans l'ombre, la bouche en pleine lumière,

grande ouverte, en robe de soie foncée montante, un bouquet de fleurs à l'échancrure du corsage, le bras droit levé, la main gantée de noir. Œuvre admirable de caractère et de vérité.

Mais laissons le théâtre, le café-concert pour arriver à *Miss Lola, s'enlevant au plafond du cirque Fernando*, par les dents, à l'aide d'une longue corde. Il en est apparu à la vente de l'atelier de l'artiste, un projet au pastel. Le tableau, exposé à la quatrième exposition des Impressionnistes, en 1879, avenue de l'Opéra et à Londres, aux Grafton Galleries, en 1905, est une composition des plus inattendues. En la circonstance, Degas a résolu, comme l'a remarqué Huysmans, la difficulté presque insurmontable de situer dans l'espace la gymnaste, lui donnant pour fond la perspective du plafond à compartiments du cirque, tel que l'aperçoivent d'en bas les spectateurs, et en rendant ainsi la sensation éprouvée à la vue de l'acrobate, laquelle s'élève dans le vide à une hauteur vertigineuse. Mais laissons la parole à Huysmans lui-même :

« Peinture audacieuse et singulière... s'attachant aux poses les plus compliquées et les plus hardies du corps, aux travaux et aux détentes des muscles, aux effets les plus imprévus de la perspective, osant, pour donner l'exacte sensation de l'œil qui suit Miss Lola, grimpant à la force des dents jusqu'au comble de la salle Fernando, faire pencher tout d'un côté le plafond du cirque. »

Dans cette toile magistrale, dans quelques pastels et dessins de moindre envergure, se rapportant encore aux exercices du cirque, Degas a montré, comme l'a écrit G. Geffroy, « l'éloquence funambulesque de Pierrot, l'élan élastique de l'écuyère creveuse de cerceaux de papier, le jeu saccadé de puériles marionnettes », en un magnifique dessin, se modifiant continuellement, recommençant sans cesse une vivante et savante « arabesque ».

Degas aimait à raconter l'aventure que voici. Un jour, à une répétition du cirque Médrano, un clown essaie un exercice de cerceau et le manque ; il le recommence. échoue de nouveau, de même une troisième, une quatrième fois. « Rien n'est impossible à l'homme », murmure le clown en le reprenant une cinquième fois avec le même insuccès, ajoutant aussitôt : « Ce qu'il ne peut faire, il le laisse. » Mais n'oublions point cette parole de Degas : « Quand on est fort, on crève tout. »

CHANTEUSE AU GANT

Photo Durand-Ruel.

LA CHANSON DU CHIEN
(Lithographie)

Les Courses.

Quoique Degas ne fût pas, tant s'en faut, un homme de cheval, un gentleman-rider, il connaît et rend à merveille le superbe animal ; il l'aime pour son élégance, sa belle tenue fringante, nerveuse et l'apprécie pour sa noblesse.

Personne comme Degas, n'a interprété le pur-sang et tout ce qui l'approche. Il est le peintre par excellence des chevaux de courses, des jockeys, des lads, des entraîneurs, du monde si bigarré des pelouses. Il étudie le cheval non seulement dans les champs de courses, les paddocks, mais partout où l'on peut le rencontrer. Son œil subtil le poursuit encore dans les relations mathématiques de son ossature, de son squelette. Il sait à fond ses formes, détaille le jeu de ses muscles, désarticule ses mouvements si variés, ses attitudes si subites, si instantanées et inattendues et il le rend en d'innombrables dessins, parfois résumés en quelques traits incisifs, d'une fidélité et d'une maîtrise sans pareilles. Il modela même un certain nombre de chevaux en terre et en cire.

« Quel dommage, disait-il, qu'un si noble animal déshonore si souvent ceux qui s'occupent de lui », en pensant aux maquignonnages où tant de gens du meilleur monde se laissent entraîner.

La première œuvre de Degas où le cheval tient un rôle est la *Scène de guerre au moyen âge*, exposée au Salon de 1865 ; mais peut-elle être comptée au nombre de ses tableaux de chevaux ? Degas ne se contente pas de poursuivre la tradition de Carle Vernet et de Géricault — les lithographies du premier, la célèbre *Course* du second firent époque —. L'œuvre de Degas en ce genre, beaucoup plus sincère, plus vraie, renouvelle complètement la matière.

Il a brossé nombre de tableaux de courses. En 1863, il peint une course :

Avant le départ. Retouchée par lui en 1880, cette toile fit successivement partie des collections Braine et Manzi. Acquise en 1894 par J. de Camondo, elle se trouve par conséquent au Louvre. Un *Steeple-chase* a figuré, par extraordinaire, à l'exposition des Champs-Elysées de 1866, où il passa inaperçu de la critique, même d'Émile Zola qui, dans le compte rendu du Salon paru à l'*Evénement*, où il se pique de découvrir les talents nouveaux, n'en souffle mot. Il est vrai que, malgré ses prétendues méthodes expérimentales, Zola manque totalement de sens critique et analytique.

Vient ensuite : *La Voiture de courses*, exposée aux Impressionnistes de 1875 ; elle appartenait alors au chanteur Faure, qui posséda un moment de nombreux ouvrages du maître. Viennent encore, et successivement :

Le défilé avant la course, dont les derniers plans représentent le mont Valérien et le coteau de Boulogne — il en existe une variante au musée de Boston et une autre dans les collections Durand-Ruel — ; *Devant les tribunes*, où les concurrents, dont les ombres se profilent sur la piste, passent devant les gradins bondés de spectateurs et de spectatrices aux toilettes printanières. Cette toile — peinte à l'essence — qui figura à l'exposition des Impressionnistes ouverte en avril 1879, avenue de l'Opéra, est aujourd'hui au Louvre — legs J. de Camondo —, après être passée par la collection Faure ; *Les jockeys amateurs*, près d'une voiture dont on ne voit que l'arrière, entourée de gentlemen sur leurs bêtes, avec un horizon de coteaux modérés. Le tableau date de 1880. Puis, une *Course de chevaux* aujourd'hui au musée de Boston ; *Avant le départ*. sans doute peint antérieurement à 1892 ; en avant d'un coteau, les chevaux attendent leur placement en ligne pour se lancer sur la piste, frémissants et exaspérés du repos imposé. Les jockeys, bien d'aplomb sur la selle, vont heureusement leur donner le signal de l'élan à travers l'espace ; *Chevaux de course*, montés, tableau ayant figuré en 1894, à la vente Th. Duret ; *Avant la course*, vente Gouspy en 1898.

Il existe d'autres courses encore. Citons d'abord : le délicat *Petit hippodrome*, de la collection Lerolle ; un *Champ de courses*, figurant au premier plan, un landau occupé par des femmes en toilettes claires ; sur la pelouse, des gentlemen et des cavaliers ; des files d'équipages s'échelonnent le long de la piste qui poudroie sous le galop des coureurs ; derrière s'élève un rideau d'arbres. Signalons ensuite deux autres toiles de jockeys montés sur leurs cracks, dans les champs d'exercices ; une troisième toile montrant, de face, les chevaux montés par leurs lads, et partant pour la promenade matinale dans les prés encore couverts de rosée. Puis, à

CHEVAUX DANS LA PRAIRIE

Photo Durand-Ruel.

l'hippodrome, des jockeys tombés sur la pelouse, plus ou moins blessés; d'autres compositions assez différentes, montrant des gentlemen, des amazones, des garçonnets, des fillettes, en promenade sur de fringantes montures, aux formes impeccables. Ce sont des pastels et des dessins des mêmes motifs, avec leurs bêtes toujours élégantes et fines, aux mouvements quasi paradoxaux à force d'exactitude.

Dans ces divers ouvrages, d'une spontanéité qu'envierait la photographie, Degas a saisi, avec une étrange acuité, les mouvements des pur-sang aux jambes nerveuses, à la fine encolure.

Degas exprime, avec une justesse inconnue jusqu'à lui, ces mouvements capricieux, désordonnés, parfois incompréhensibles, que, depuis, le cinéma a rendus perceptibles à tous les yeux.

Il représente inlassablement les nobles bêtes, impatientes de s'élancer dans un galop effréné, prêtes à s'exaspérer, n'obéissant plus qu'avec peine à leurs cavaliers qui les maintiennent avec difficulté, caracolant, s'alignant, dansant, se cabrant, bondissant sur de larges pelouses vertes semblables à de soyeux tapis. Il reproduit avec une vérité infaillible les gestes et les allures des jockeys au visage glabre de gamin ou de vieillard, aux toques et aux casaques bouffantes, bleues, violettes, roses, jaunes, aux manches et aux culottes diversifiées, dont la solidité est à l'épreuve de toute ruade, qui suivent, arc-boutés aux flancs de leur monture, leurs violentes et subtiles contorsions. Alors qu'ils rassemblent leurs bêtes pour le proche galop, les muscles des élégants chevaux se tendent, leurs nerfs se contractent; on dirait qu'ils s'élancent déjà. De ces pur-sang Degas fait chanter les croupes superbes, au poil lustré, bai brun, bai clair, bai châtain, bai doré, alezan, cerise, noir, aux flancs palpitants, contre les colorations lumineuses des cavaliers, lesquels se détachent sur la délicatesse des fonds et du gazon, fauché ras, des premiers plans.

Combien belle, chez ces cracks, la ligne des croupes toujours amoureusement traitées dans le sens des formes! Avec quelle justesse est interprété leur besoin de mouvement, leur fougue involontaire, l'impatience de leurs jarrets qu'indique la saillie des muscles, l'ondulation des flancs, leur aspect nerveux, leur alerte anatomie!

Degas a merveilleusement compris la relation de l'animal avec le paysage ambiant. Il a su associer d'incomparable sorte la forme mobile et vivante du cheval à la forme immobile des lieux et du voisinage.

Quel charme, au surplus, dans ces coins de nature mi-citadine, mi-

agreste des environs de Paris, aux vastes pelouses bordées de coteaux verdoyants piqués d'élégantes villas, dominées par des ciels joyeux et légers, dont le peintre exalte à plaisir le poudroiement.

Dans ces diverses compositions, le harnachement des animaux, la carrosserie des équipages, l'allure des cochers, des valets de pied, sont rendus impeccablement.

Le public de ces hippodromes, outre les lads, les jockeys et les chevaux, consiste en gentlemen parieurs, grandes dames, et autres, mais toujours en un monde nettement défini ; Degas, avec son observation sagace, le situe avec une précision absolue. Ce ne peut être que celui des courses, et non un autre. Il faut de toute nécessité, quoique le cheval n'apparaisse pas, faire rentrer dans cette série un important pastel représentant trois jeunes femmes à mi-corps, en toilette d'hippodrome, causant sur un balcon de tribunes.

Notons, du maître, une dernière toile de chevaux, dans un genre différent — il ne s'agit plus des élégances du turf — dont le dessin reste aussi infaillible : *Chevaux de labour*, appartenant à M. Durand-Ruel.

Ce qu'il faut également admirer sans réserve, ce sont les fantastiques dessins crayonnés à l'intention de ces mêmes tableaux de chevaux ; plusieurs ont été reproduits dans l'album publié par Manzi et Joyant.

LA VOITURE AUX COURSES

Photo Durand-Ruel.

AVANT LE DÉPART

Photo Durand-Ruel.

FAUX DÉPART

Photo Durand-Ruel.

L'ESSAI DU CHAPEAU

Photo Durand-Ruel.

Modistes.

Il ne faut point négliger d'autres sujets chers à Degas, des plus importants dans son œuvre, par exemple les magasins de modes. En ce genre, il a laissé des productions de tout premier ordre, d'une personnalité dont rien ne peut donner une idée, d'une distinction d'harmonie, d'un raffinement de coloration non moins rares ; ajoutons, d'un style superbe.

Les premiers tableaux de modistes parurent vers 1876. Ils troublèrent et désorientèrent le public, qui resta effaré, ne sachant s'il devait se moquer ou admirer.

Cet étonnement, cet effarement, ne s'expliquent guère si l'on raisonne et réfléchit quelque peu, car en quoi ces intérieurs de magasins de modes seraient-ils moins dignes de l'attention de l'artiste que d'autres sujets, analogues ou différents ? L'intérêt et la dignité de l'œuvre d'art ne dépendent pas de la noblesse du motif interprété. En quoi les modes et modistes ont-elles démérité ? En ces interprétations qui sont toujours des tranches de vie, Degas reste, comme dans toute son œuvre, un peintre d'histoire et des plus grands.

Nous ne décrirons point par le menu ces divers intérieurs de modistes, peints à l'huile ou crayonnés au pastel, aux environs des mêmes années, quoique à des intervalles plus ou moins rapprochés. Ce sont, ainsi que tous les ouvrages sortis du pinceau ou du crayon de Degas, des productions d'une observation sagace, subtile, d'une exécution puissante, large, au dessin d'une maîtrise incomparable, à la couleur d'une richesse intense. Magasins de modes, chapeaux juchés sur de hauts champignons, de jeunes ouvrières évoluant au milieu des plumes, des rubans et des peluches, présentant aux clientes, avec de curieux mouvements de doigts, des toquets ou les capotes légères et coloriées.

Une première toile de modistes, qui figura à l'exposition des Impressionnistes de 1888, montre deux ouvrières, aux doigts déliés et agiles, aux visages communs, de profil, mettant la dernière main à l'ornementation de chapeaux garnis de rubans et d'aigrettes ; l'une à gauche, l'autre à droite, séparées par une forme accrochée à un champignon posé sur une table, devant elles.

Une seconde toile représente deux jeunes modistes près de leurs clientes : l'une assise, de profil, essaie un chapeau avec de curieux gestes de bras ; l'autre, presque encore une enfant, la regarde, appuyée sur un en-cas au long manche. En avant, sur une table, se trouvent d'autres chapeaux, de forme et d'ornementation variées.

Un troisième tableau représente une ouvrière au minois presque canaille penchée vers la droite, le coude et le buste reposant sur la table de travail ; elle contemple le chapeau, monté sur un champignon, qu'elle est en train de garnir. A sa droite, on aperçoit une pauvre poupée de carton.

Quatrième composition, une femme debout, essayant un chapeau devant une psyché ; cinquième, deux femmes assises sur un canapé : l'une pose un chapeau sur la tête de l'autre ; sixième, une élégante, debout devant la glace, essayant un chapeau, tandis qu'une demoiselle de magasin saisit, pour la lui présenter, une capote placée au milieu d'autres, sur un champignon dans la peluche des vitrines ; septième, autre jeune femme essayant encore un chapeau. Notons cette jeune femme debout devant une glace, vue de dos, essayant un chapeau blanc ; une modiste assise, une seconde debout, en arrière, à droite, que l'on distingue à peine, — la première devant un établi sur lequel se dresse un champignon couronné d'un chapeau ; — puis deux autres, assises, le tablier noué autour de la taille, d'autres ouvrières encore, etc, etc.

Est-ce aussi dans la série des modistes — peut-être — qu'il conviendrait de faire entrer un important pastel, donné par un amateur au musée moderne de Berlin : *la Conversation* où, dans un magasin de modes probablement, quoiqu'on n'y aperçoive pas le moindre chapeau, au premier plan, deux jeunes femmes en costume de ville, coupées à mi-corps par le cadre, penchées sur une large table, appuyées sur les coudes, sont en train de causer, la tête tournée chacune d'un côté différent, tandis que, plus loin, une autre jeune femme, près de la devanture ou de la fenêtre, leur tourne le dos ?

CHEZ LA MODISTE

Photo Durand-Ruel.

Blanchisseuses.

A l'exposition des Impressionnistes de 1874, Degas montra pour la première fois deux études de *blanchisseuses*, qui passèrent assez inaperçues. Cinq ans plus tard, à l'exposition du même groupe de 1879, il envoya un nouveau tableau se rapportant à un sujet analogue : deux femmes, de lourds paniers remplis de linge repassé au bras, qui révolutionnèrent le public et firent jeter, dans le *Figaro*, des cris de coq à Albert Wolff. C'était pourtant une merveilleuse interprétation du mouvement et du déhanchement de femmes chargées d'un pesant fardeau, de la courbure des épaules, du bras, de la flexion de la tête, de gestes grands par leur simplicité, loin de toute élégance cherchée, rendus avec une sincérité et une franchise sans pareilles.

Trois ans après, rue Laffitte, chez Durand-Ruel, il présente *Deux repasseuses* côte à côte devant leur table de travail, dans l'atelier ; la première, tête baissée, appuie de toutes ses forces, des deux mains, son fer posé sur le plastron d'une chemise d'homme ; la seconde redressée, la bouche comme déclenchée par un large bâillement, une main sur la joue, l'autre à la hauteur de l'établi, tient une bouteille par le goulot — un litre, selon l'expression populaire — c'est là un véritable chef-d'œuvre de naturel et de simplicité. Du tableau, peint vers 1882, il existe une répétition, brossée deux ans après, qui a fait partie des collections Gallimard et Manzi, acquise en 1893 par J. de Camondo, et par conséquent au Louvre, ainsi qu'une étude préparatoire, au pastel, propriété de Mme Chausson.

Notons aussi une *Repasseuse* appuyant le fer de la main droite sur le linge étendu devant elle le long de l'établi où pose sa main gauche, — reproduite dans l'album Manzi-Joyant.

Bien d'autres porteuses de linge, bien d'autres repasseuses succèdent

à celles-ci. Certaines, datées de 1863, les avaient même précédées : une *Repasseuse*, de profil, à l'établi, — dans la pénombre d'un atelier, à la lumière tamisée par les rideaux de la devanture ; — une autre, également au travail. Nous avons dit leur acuité d'observation. Quelle extraordinaire vérité dans ces ouvrières poussant lourdement le fer — le gendarme, selon l'expression faubourienne — sur les camisoles, les chemises ; séchant l'humidité du linge ; écrasant l'empois, les yeux vagues ou fixés ailleurs, loin de leur occupation devenue machinale.

Comme elles le tiennent ferme, ce fer, comme elles le traînent sur les toiles et batistes, les bras tendus, les épaules raidies. Devant ces tableaux si expressifs, il semble que l'on sent l'odeur fade du linge humide, que l'on respire l'atmosphère de buée écœurante du poêle ronflant dans le coin de l'atelier.

Citons encore quelques productions de ce genre. En voici une — de premier ordre — représentant une *Repasseuse à contre-jour* en arrière de fenêtres aux rideaux de percale blanche, repassant un plastron de chemise d'homme, tandis que d'autres chemises sont suspendues par des cordes, au-dessus de l'établi ; une seconde, au pastel, en camisole, les bras nus, coupée à mi-corps par l'établi, appuyant fortement son fer de la main droite sur le linge qu'elle maintient de la main gauche ; une troisième, ayant figuré à une exposition ouverte chez Bernheim jeune en mai 1903 ; une quatrième repasseuse, voûtée, maigre, sèche ; une cinquième, un simple dessin, figurant deux porteuses de linge, dans la rue, se déhanchant sous le poids de leurs paniers, etc., etc.

Dans son journal de l'année 1874, Ed. de Goncourt dit que Degas « a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses. » « Je ne puis trouver son choix mauvais, poursuit-il, moi qui, dans *Manette Salomon*, ai chanté ces deux professions comme fournissant les plus picturaux modèles de femmes de ce temps pour un artiste moderne. En effet, c'est le rose de la chair dans le blanc du linge, dans le brouillard de la gaze, le plus charmant prétexte aux colorations blondes et tendres. Et Degas nous met sous les yeux des blanchisseuses, tout en parlant leur langue et nous expliquant techniquement le coup de fer « appuyé », le coup de fer « circulaire ».

Degas, au cours de ses promenades dans son quartier, à toutes les rues, Victor-Massé, Fontaine, des Martyrs, de La Rochefoucauld, etc., a su voir et scruter les boutiques d'ouvrières en linge, à travers les vitres de leur devanture. Il a compris la dureté du métier, ses particularités. Il a noté avec

REPASSEUSE. — BLANCHISSEUSES

hoto Durand-Ruel.

une netteté, une sagacité sans pareilles, les gestes, les allures, les mouvements, les attitudes de ces femmes occupées du matin au soir à leur dur labeur. Il a montré l'ouvrière appuyant, avec une lenteur voulue, le plat de son fer sur les chemises et les jupons, le mouvement si particulier de la main serrant avec force le manche de son outil. Dans ces interprétations, il n'a pas plus souligné qu'atténué ; il n'a pas plus ricané qu'il ne s'est apitoyé. Son émotion, ici, comme dans le reste de son œuvre n'a été que purement picturale. Point de littérature.

C'est ce qu'a observé Huysmans, quand il écrit dans un de ses comptes-rendus de Salon : « Moins un peintre a reçu d'éducation, plus il veut faire du grand art et de la peinture à sentiments. Un peintre élevé chez les ouvriers ne représentera jamais des ouvriers. »

En passant, détruisons une légende. C'est bien plus tard que certains critiques ont soutenu que l'*Assommoir* et *Nana*, de Zola, ont été, plus ou moins, la cause inspiratrice des *Blanchisseuses* de Degas.

Degas n'a jamais cherché que l'œuvre d'art : il n'a donc rien de commun avec Zola, qui ne visait qu'à faire la conquête du public. Jamais Degas n'a été à la remorque des littérateurs, qu'il méprisait en tant qu'auxiliaires des peintres. Il était assez riche de son propre fonds et n'avait rien à emprunter à personne.

Nus.

En 1886, Degas expose, chez Durand-Ruel, une suite de pastels de nus : des femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner. Ce ne sont pas, d'ailleurs, les premiers que l'on eût vus de lui ; il avait déjà montré, entre autres ouvrages du même genre, une *Femme sortant du bain*, à l'exposition des Impressionnistes de 1874. Ces nus firent scandale, quoiqu'ils n'eussent rien d'obscène. L'artiste se froissait quand on criait à l'inconvenance de ces sujets, qu'il déclarait, au contraire, absolument chastes et il avait raison. Dans son œuvre entière, il n'y a pas une seule intention équivoque. Il expliquait un jour à G. Moore que ses nus ne représentent que d'honnêtes femmes, lesquelles ne se savent pas regardées, croient avoir fermé leurs rideaux et se livrent à des soins et occupations hygiéniques, telles, en un mot, qu'on les surprendrait par le trou de la serrure de leur cabinet de toilette, et que ces nus n'ont rien à voir avec le nu théâtral habituel.

Faut-il redire que, pour nous, en art, il n'y a ni sujets nobles, ni sujets vulgaires? Il y a ou il n'y a pas d'art ; il s'agit de peinture, rien de plus.

Décrivons successivement quelques nus de Degas.

En premier lieu, ceux qui se trouvent au musée du Louvre, provenant du legs J. de Camondo.

C'est d'abord une femme accroupie, dans un tub, vue de dos ; elle s'appuie, le bras droit tendu, sur le fond de la cuvette de zinc; le bras gauche, ramené par derrière, sur l'épaule, presse une grosse eponge, dont l'eau lui descend le long des reins. Une seconde baigneuse, assise dans un fauteuil, sur lequel est jeté un peignoir se baisse pour s'essuyer les pieds. Une troisième, dans sa baignoire, s'épongeant la jambe. Une quatrième, après le bain, se tamponne le cou. Une cinquième se lave dans un tub.

D'autres répètent les mêmes gestes, les mêmes attitudes à quelques différences près. Voici une femme se passant l'éponge sur la nuque ; une autre, la jambe légèrement soulevée, se frotte l'échine avec une serviette plucheuse ; une autre est assise sur un canapé, tandis qu'une servante, dont on ne voit point la tête, coupée par le cadre, est en train de la coiffer ; une autre se peigne elle-même, passant le démêloir dans ses lourds et longs cheveux qui lui tombent sur la poitrine et le ventre, lui cachant presque complètement le visage ; une autre enfin sort de la baignoire de zinc, alors que sa femme de chambre lui tend un peignoir.

Viennent d'autres femmes nues, aussi peu accortes, aux tares indélébiles, aux gestes gauches, à l'attitude presque animale, aux poses humiliantes, perdant, comme l'a écrit Huysmans, au point de vue plastique, toute tenue, toute ligne, s'épongeant les aisselles sur leur cuvette, à califourchon sur un bidet, passant leurs bas, paresseusement étendues sur un lit, un fauteuil ou un canapé.

Notons encore une suite de pastels, de dessins rehaussés, plus ou moins poussés, souvent de simples indications au crayon, tous marqués de la griffe du maître ; toujours de femmes mêmement occupées, entrant dans la baignoire, en sortant, se démêlant les cheveux, se frottant avec des serviettes les épaules, la poitrine, les hanches, les bras, les jambes, les pieds ; s'enveloppant dans des peignoirs, aidées par leurs servantes, qui leur apportent le courrier, le déjeuner du matin etc., etc.

Dans l'*Impressionnisme*, qui paraissait alors, et n'eut qu'une existence éphémère, Félix Fénéon décrit très exactement ces femmes à leur toilette secrète : « L'une, le menton à la poitrine, se râpe la nuque ; l'autre, en une torsion qui la fait navrante, les bras collés au dos, d'une éponge qui mousse, se travaille les régions coccygiennes. Une anguleuse se tend ; des avant-bras dégageant des seins en virgouleuses, plongent verticalement entre des jambes, pour mouiller un débarbouillage dans l'eau d'un tub où des pieds trempent. S'abattent une chevelure sur des épaules, un buste sur des hanches, un ventre sur des cuisses, des membres sur leurs jointures, et cette maritorne, vue du plafond, debout devant son lit, mains plaquées aux fesses, semble une série de cylindres renflés un peu, qui s'emboîtent. De front, agenouillée, les cuisses disjointes, la tête inclinée sur la placidité du torse, une fille s'essuie... »

La plupart de ces femmes, vues avec une lucidité implacable et cruelle, détériorées par notre civilisation, sont charnues, communes, les jambes

APRÈS LE BAIN

Collection de M. Durand-Ruel.

LA SORTIE DU BAIN

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau.

lourdes et courtes, sans galbe et sans lignes ; les chairs plissées, gercées, bleutées, grainées par l'eau où elles viennent de se tremper, par l'air, les mains rouges et vulgaires, les pieds déformés par la chaussure, la taille étranglée par le corset, les hanches avachies par les jupons, les ceintures et le reste.

Ces corps de femmes, mous, flasques, s'écroulent, débordent, s'écrasent. Les muscles font saillie, les membres se disloquent, les torses se ploient, les jambes s'infléchissent, les bras se renversent, les dos s'incurvent, les hanches se relèvent dans les divers mouvements de la toilette et des ablutions intimes.

Sans aucun charme, sans nulle grâce, ces femmes témoignent d'une vérité crue, que l'on pourrait presque dire hostile et vengeresse.

Ces scènes de la femme vaquant à des soins hygiéniques d'une lamentable intimité, que Degas associe à l'idée d'une chatte qui se lèche, se passent dans de petites pièces feutrées, aux murs couverts de toiles ou de percales à fond clair, garnies de tables ou de lavabos couverts de cuvettes, de pots à eau, de peignes, de brosses, de flacons, de boîtes à savons, de fard, d'épingles, de bouillottes, meublées de glaces, de miroirs à main, de canapés, de fauteuils sur lesquels traînent des serviettes et des essuie-mains, éclairées par des fenêtres aux vitres cachées sous de légers rideaux de mousselines, aux portes fermées au verrou. L'on croirait sentir et respirer l'atmosphère lourde, ouatée, pleine de buée et d'humidité chaude, qui se dégage de tels intérieurs.

Quoi qu'on puisse dire, la grâce n'est pas, malgré tout, complètement absente de ces nus. Elle se trouve dans leur disposition, dans les courbes des corps de ces femmes, dans leurs gestes toujours caractéristiques, toujours vrais, toujours élégants, dans le sens absolu des mots.

A ces nus, il convient de joindre la série des *Pédicures* donnant leurs soins à des fillettes ou des jeunes femmes, enveloppées dans des peignoirs plucheux, étendues sur des fauteuils, des canapés, en des salles de bain ou des cabinets de toilette. Une de ces scènes, peinte à l'huile et datée de 1873, passa par la collection Burke de Londres, et fut rachetée par J. de Camondo pour, grâce au legs de ce dernier, arriver enfin au Louvre.

Signalons des femmes en *Tenue du matin*, au seuil du lit, changeant frileusement de chemise, enfilant leurs bas, assises sur un pouf ou une chaise basse, mettant leur corset ou le faisant lacer par une femme de chambre en jupon, en caraco, vaquant à des occupations diverses.

N'oublions pas les *Baigneuses*, qui doivent encore entrer dans la série des femmes à leur toilette ou des nus. De ces dernières, une remet sa chemise sur les bords d'une rivière ombragée ; une petite fille se baigne, à la nuit tombante ; trois vigoureuses campagnardes, aux croupes plantureuses, entrent, le dos courbé, les épaules infléchies, les bras tendus en avant, au soleil couchant qui leur dore l'échine, dans un cours d'eau, suivies d'un chien sans race, qui trotte sur leurs mollets ; en voilà d'autres qui, leur chemise remise, sont paresseusement étendues sur l'herbe d'un pré, à l'abri de grands arbres aux puissantes frondaisons.

« Ce qu'il faut voir dans ces ouvrages, écrit Huysmans, c'est l'inoubliable variété de ces types enlevés avec un dessin ample et foncier, avec une fougue lucide et maîtrisée, ainsi qu'avec une fièvre froide ; ce qu'il faut voir, c'est la couleur ardente et sourde, le ton mystérieux et opulent de ces scènes ; c'est la suprême beauté des chairs bleuies ou rosées par l'eau... » C'est aussi, l'ampleur des simplifications.

Degas n'est point de ceux qui célèbrent la beauté, il ignore ou veut ignorer le nu héroïque. Il ne demande pas l'apothéose de la femme et ne craint pas de toucher à l'arche sainte, aux droits imprescriptibles, paraît-il, de l'art. Ce qu'il entend, c'est rendre la femme contemporaine, loin de l'anecdote, telle que l'ont faite nos mœurs, nos habitudes ; ses façons de s'habiller, chez Worth, Doucet, ou à l'aide de simples confections à prix fixe. Il l'interprète en dehors de toute illusion, de tout mensonge. N'a-t-il pas, comme Ingres, la haine de la beauté de convention, de ce beau ennuyeux qui ressemble à un *pensum du beau*, selon le mot d'Ed. de Goncourt? Il voit la femme, nous venons de le dire, telle qu'elle est, et jusque dans ses attitudes d'avilissement.

Ni dans l'aspect, ni dans le visage, ni dans les formes, ni dans les attitudes de la femme nue de Degas, l'on ne trouve des formules surannées de beauté. Il ne conçoit pas la femme exerçant sa domination sur l'homme. Il la regarde avec l'acuité, la netteté, la clarté qui le caractérise, avec cette impassibilité un peu narquoise qui est bien à lui, mais qui reste, quoi qu'on en ait dit, exempte de haine.

La femme moderne, déshabillée, a-t-elle rien de l'allure triomphante de Vénus Astarté sortant de l'onde amère, des déesses de l'Olympe, des nymphes et des dryades exhibant la beauté de leurs formes dans une clairière, au bord d'un ruisseau ou même de la simple fille d'Athènes ou de Sparte? Aucune Phryné, et pour cause, ne se dévêtira aujourd'hui devant

BAIGNEUSE AU PEIGNOIR (Lithographie originale)

un aréopage. La femme moderne est essentiellement différente de la femme antique, tout au moins au point de vue esthétique. Ces deux femmes n'ont entre elles aucun point de contact ; elles sont aux antipodes l'une de l'autre. La femme nue n'existe plus dans nos mœurs et nos habitudes ; elle est un contre-sens. Nous ne pouvons plus voir en elle que la femme dévêtue. Elle ne quitte plus ses vêtements, comme le montre le logicien qu'est Degas, que pour des soins intimes qui excluent la beauté. Elle est alors gauche, intimidée, mal à l'aise ; ses poses, ses façons de se tenir le prouvent surabondamment.

Les nus de Degas ne prétendent rien symboliser, à l'inverse de ceux des peintres qui sortent de l'école des Beaux-Arts ou des ateliers achalandés. Ils n'entendent être que des expressions de vie, et non des copies attentives d'après nature. Ce ne sont pas des nudités, mais des réalités sévères, surtout austères. Aucune volupté, aucun frissonnement, aucune joie, aucune attirance, aucune exaltation ne s'en dégage. Il semblerait, tout au contraire, qu'à l'instar du mystique moyen âge, le peintre ait cherché à glorifier le dédain de la chair, à la stigmatiser. Ces images qui, chez d'autres, toucheraient à la bassesse ou au moins à la polissonnerie, gardent chez lui un caractère noble et élevé. Il n'a jamais essayé d'y mettre de l'esprit, il est toujours resté l'artiste souverainement hautain et supérieur ; comme partout, il n'a cherché que le caractère.

Rien donc, dans les nus de Degas, qui rappelle le nu antique, ce nu sacré. Prendre de tels sujets, produits de la pire décadence, n'est-ce pas « manquer à la haute et primitive destination de la peinture », à l'intérêt moral, à la perspective du passé, « délaisser tout ce qui force l'esprit à s'élever au-dessus de l'atmosphère commune »? clament, épouvantés, les soi-disant défenseurs des bons principes, pontifes chargés, par eux-mêmes il est vrai, de défendre l'art toujours en butte aux entreprises des barbares aux portes du Capitole.

Les nus de Degas n'ont, d'après ce que nous venons de dire, rien à voir avec les nus d'école approuvés, patentés, mensurés d'après la *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace*, la *Diane de Gabies*, résultat et conséquence d'une recette infaillible qui peut servir à tous les pays, canon invariable à l'aide duquel on fabrique les nus d'atelier dont il vient d'être question, mannequins aux têtes minaudières, aux poses empruntées, qui encombrent les salons annuels, sans caractère, à l'anatomie sans muscles, sans nerfs. Qu'ils soient couchés, de face, de dos, sur des lits recouverts de draps

blancs ou de couleur, sur une grève, une prairie ou debout, se détachant sur les tentures sombres d'une chambre, sur les verdures d'une forêt, tout cela ne constitue que pauvres poupées remplies de son, incapables de se mouvoir sans se briser. Ses nus, Degas les établit en dessinateur accompli, les peint dans des valeurs influencées par leur milieu, leur situation, leur ambiance. Jamais sa liberté de facture ne s'est autant affirmée que dans ces nus. Jamais il ne s'est montré plus complet, plus expressif et, en même temps, plus concentré, élaguant toute superfluité.

Ce ne sont souvent que de savants résumés de mouvements, d'étonnantes simplifications.

Est-ce parce qu'il s'agit de ses dernières productions et que, chez les vrais maîtres, cette liberté va toujours en progressant? Il est probable.

Cette manière — surtout dans les pastels, avec le sabrage de couleurs, les hachures qui se rencontrent, se heurtent — semble à certains abandonnée, disons même, négligée. Quelle erreur! Cette apparence de laisser-aller a mené l'artiste à des effets aussi puissants qu'inattendus, l'a conduit à de superbes harmonies, à l'expression d'une vie de plus en plus intense. C'est au contraire, une preuve de plus, donnée par le maître, de sa pleine possession et de lui-même et de son métier. Toute recherche disparaît.

Les nus de Degas sont sans précédent, sans équivalent dans aucune école, à aucune époque. Tout au plus ont-ils quelque lointain rapport avec ceux des vieux maîtres primitifs, fidèles observateurs de la nature ; avec les commères bedonnantes, aux seins avachis, aux jambes courtes et boudinées, de Rembrandt, auxquelles une vieille femme, les besicles sur le nez, démêle les cheveux ou coupe les ongles des pieds.

Mais le magicien d'Amsterdam les enveloppe d'une brume dorée, tandis que Degas, fidèle à ses principes d'absolue sincérité, n'admet aucun subterfuge, aucune illusion, et que, dans son amour de clarté, froid, déconcertant, impassible, austère — il faut sans cesse y revenir — il n'est que vrai, implacablement vrai, semblant — sans plus — se complaire en une sorte de pessimisme cruel.

Ajoutons que ces femmes à leur toilette, par la puissance et la fermeté de leurs plans, ont quelque chose de la statuaire à laquelle elles font penser.

Disons, en terminant, que dans ces nus, quelque brillant que soit parfois le décor, il n'en reste pas moins toujours un accompagnement. Les baignoires, les fauteuils, les rideaux, les peignoirs, les lingeries, les tables de toilette avec leurs flacons, leurs peignes, les brosses, les seaux, les

FEMME A LA BAIGNOIRE

Photo Durand-Ruel.

FEMME ASSISE

Collection de M. Bartholomé.

LA FEMME AU CORSET

Ancienne collection Roger Marx.

ÉTUDE

FEMME AU TUB

hoto Durand-Ruel.

bouilloires, les brocs, ne demeurent que des accessoires, rien que des accessoires.

Mais il se peut que, dans ces interprétations du nu, Degas se soit parfois rappelé les estampes japonaises d'Outamaro, figurant des femmes tordant leurs cheveux devant un miroir, pressant l'éponge ruisselante sur leurs épaules et sur leur dos, etc.

Paysages.

En 1893, Degas expose pour la dernière fois — pour ainsi dire dans l'intimité, comme l'a écrit un de ses admirateurs — chez Durand-Ruel, une suite de peintures de dimensions assez réduites, d'un dessin des plus arrêtés, des plus voulus, d'une coloration délicieuse, chaude, vibrante, peut-être un peu sombre, d'un effort tout particulier, qui n'ont rien à voir avec l'étude d'après nature, le motif étudié scrupuleusement. L'étude d'après nature est un leurre, une erreur, a-t-il dit bien souvent, à propos des peintres qui vont planter leur pliant et leur chevalet devant n'importe quel coin de paysage. Il y a toujours trop d'air dans un tableau a-t-il dit encore. Mais il a dit aussi qu'à certains il faut la nature, tandis qu'à lui, il fallait le factice. Ce serait toutefois une erreur de croire, d'après cela, qu'il ne comprit ni n'aima la nature extérieure, les forêts, les rochers, les rivières, les coteaux, la mer, les ciels ; tout cela l'intéressait moins que la nature en mouvement, voilà tout. Cependant, un jour, de la fenêtre d'un restaurant, à Bougival, contemplant un groupe d'arbres, il s'écria : « Qu'ils seraient beaux, peints par Corot ! »

Pour Degas, une part d'imagination entre nécessairement dans sa conception du paysage. C'est par la mémoire que l'impression artistique — nous ne trouvons pas d'autre terme — doit être évoquée.

Aussi, quand il lui prenait fantaisie de faire un paysage, son procédé était simple et bien personnel. Il montait dans un train, s'éloignant d'au moins une cinquantaine de kilomètres de Paris, s'installait dans un coin de compartiment, regardait attentivement les *paysages* qui s'encadraient et se déroulaient par le châssis de la portière, en fuyant et s'évanouissant pour ainsi dire instantanément. A l'instar de Poussin qui, dans ses promenades à travers la campagne de Rome, ne prenait aucune note, Degas, dans ses déplacements en chemin de fer, ne notait rien. Il ne l'aurait pu,

d'ailleurs, le souvenir du lieu entrevu, aperçu d'un coup d'œil, remplaçant pour lui l'étude. Il possédait la suprême faculté d'emmagasiner les choses précises dans son cerveau. Rentré chez lui, le lendemain et les jours suivants, la volonté ayant résisté aux sensations trop brusques de la vision, il brossait, avec un ordre et une clarté sans pareils, ces petits panneaux lyriques et réalistes à la fois, d'une infinie variété.

Dans ces interprétations de la nature extérieure, il ne s'agissait pas, pour Degas, de copier, de reproduire un coin de paysage, mais d'en découvrir les beautés, les formes essentielles, les particularités, de choisir le rythme des lignes qui le constituent, les couleurs et les harmonies qui en établissent le caractère, de les contraster, d'en tirer d'heureuses transpositions. Tous les paysages de Degas ont, nous ne savons pourquoi, quelque chose de spécial, de résolument personnel. Lamennais a écrit qu'il se mêle toujours quelque chose de nous aux lieux que nous voyons ; il se mêle toujours quelque chose de Degas aux lieux qu'il peint. Dans ses interprétations de la nature extérieure, on ne trouve, cela va sans dire, rien des formules ordinaires, pas plus que des formules des siècles passés, que de celles des écoles de 1830 ou des Impressionnistes. Elles sont la conséquence, l'aboutissement d'une vision entièrement originale et directe. L'essentiel, c'est-à-dire la vérité des lignes, des plans et des masses, n'y fait jamais défaut. Dans ces paysages, la forme est écrite avec une rigueur mathématique, déterminée par l'ambiance et la lumière, où l'artiste affirme l'acuité et la profondeur de sa vision. Tous sont d'un charme et d'un goût exquis. Ce sont à la fois des suggestions de rêve et des témoignages de la réalité, des aspects de ce qui apparaît et disparaît pour ainsi dire instantanément, des témoignages d'harmonies fugitives, des scintillements de lumières rapides, d'apothéoses lumineuses, sur le point de se réaliser complètement et demeurant inachevées.

Ces petits panneaux témoignent d'une science de la construction et de l'ondulation des terrains absolument typique. Ils interprètent, en un rythme secret et délicat, des paysages fuyants et bientôt évanouis : les soleils couchants sur la déclivité des coteaux ; les jours pluvieux endeuillant de mélancoliques plaines plus ou moins plantées d'arbres ou meublées de chaumières ; des sentiers ravinés, aux profondes ornières remplies d'eau, bordés de terres maigres, délaissées, sous un ciel orageux et bas ; des masures branlantes sur les pentes des coteaux ; des chemins qui dévalent de hauteurs abruptes. Ce sont, sur des plaines, sur des bords de rivières ou d'étangs

LA ROUTE
(Monotype)

BORDS DE RIVIÈRE

Photo Durand-Ruel.

stagnants, de tristes ciels opaques, des crépuscules mués en nuit, d'exquises apparitions, d'imprévues images de la nature, à la construction essentielle, à la forme écrite avec une vigueur déterminée par la lumière et l'ombre. Nul mieux que Degas n'a rendu l'éloquence des terrains, ainsi accentués par la lumière. Ce sont des aurores mauves, des ciels aux taches claires et brunes, légers, floconneux, transparents, aux lignes sinueuses, aux moutonnements infinis, ou bien lourds, opaques, oppressifs, tantôt sur des landes parsemées de flaques d'eau, tantôt sur des champs bordés d'arbres, couverts de gazon, aux terrains ensemencés ou en friche.

De tels paysages — évocation des heures vespérales — aux nuances d'un vert agonisant mêlées d'un rose affaibli, se dégage un charme enveloppant des plus étranges. En ces panneaux, Degas a traduit l'éloquence des terrains hérissés de rochers, les perspectives significatives des ciels, la profondeur des nuages. Une rare intensité de sensation se dégage de ces différents aspects de la nature, une extraordinaire impression de beauté. Le plus grand nombre sont d'un tragique superbe, d'autres, d'une mélancolie profonde, d'autres encore, plus rares, d'une douceur apaisante. Comme l'a écrit G. Geffroy, ces œuvres « sont d'une trame aussi luxueuse que les étoffes, les rideaux, les tapis qui revêtent les murs des boudoirs secrets, que les robes lourdes où s'enferment les corps robustes des femmes au repos. Ces ciels sont tissés aussi fin, aussi soyeux que les gazes en ailes de libellules où s'envolent ces mêmes corps, devenus aériens et rythmiques. »

Degas fit aussi quelques paysages au pastel, non moins intéressants, non moins captivants. De ces derniers, retenons-en deux, simples, mélancoliques, d'une harmonie chaude et puissante. Ils montrent : l'un, une prairie en pente, traversée par un sentier en diagonale, bordée par un groupe d'arbres au feuillage touffu, qui se détache sur une bande de ciel gris et nuageux ; l'autre, un champ ondulé, embrouillardé, avec de longues traînées d'ombre sur le sol, produites par des nuages invisibles, que coupe, vers le milieu, une ligne d'arbres malingres et rachitiques.

Bien peu de ces paysages sont connus du public, bien rares sont ceux qui passèrent par les enchères des ventes publiques. Citons-en pourtant deux, au pastel, qui figurèrent en 1900, à la vente Hans Werdensbusch, de Cologne : un *Paysage rocheux*, et un autre, simplement intitulé : *Etude de paysage*. Nommons-en deux encore, qui ont fait partie de la vente de l'atelier Degas, dans la salle Petit : un *Etang sous bois*, et un *Ruisseau* coulant capricieusement sous la futaie ombreuse.

Là ne se bornent pas les interprétations de la nature extérieure dues à l'artiste, il y a encore, ses fonds de tableaux de *Courses*, qui rendent avec tant de vérité les environs de Paris, avec leurs ciels légers et changeants qui rient et pleurent sous le vent, selon l'expression de Baudelaire ; la grève sablonneuse et la mer sillonnée de barques, de bateaux de pêche et de vapeurs, de son tableau *Sur la plage*, etc., etc.

Par ces quelques toiles et pastels de paysages, si peu nombreux — une centaine environ — de dimensions des plus modestes, Degas se montre le maître des Impressionnistes, sans, pour cela, avoir eu recours à leurs procédés de division des tons et d'exaltation de la lumière.

Un autre genre de « paysage » fut encore découvert par Degas ; les fonds de cafés-concerts avec les arbres des Champs-Élysées, éclairés par des globes de lumière électrique, nouvelle expression de la nature parisienne, dans des conditions absolument particulières.

Conviendrait-il — pourquoi pas ? — de faire entrer dans la série des paysages de Degas, les *décorations* de ses tableaux de ballets : épisodes de danse sur la scène de l'Opéra, avec leurs montants de forêts, d'édifices, avec fonds d'eaux, de palais, d'arbres, de ciels, éclairés par des rampes, des herses, paysages si caractéristiques, si féeriques, si éloignés de la nature réelle et cependant si puissamment évocateurs ?

Sculptures.

Il est un côté du talent de Degas, à peu près ignoré : la sculpture. Non pas que l'artiste ait tenu le marteau, taillé le marbre ou la pierre, mais il a considérablement manié l'ébauchoir. Son extraordinaire connaissance du dessin l'a amené à essayer de ce procédé, nouveau pour lui. Il est vrai qu'à tout dessinateur, tout moyen est bon pour exprimer sa pensée. C'est une forme différente d'écriture, rien de plus. Les peintres, très aisément, deviennent sculpteurs ; Meissonier, que nous n'aimons guère, n'en a pas moins modelé quelques figures et quelques chevaux, qui ne manquent ni d'allure, ni de caractère ; Gérôme, que nous aimons encore moins, ne s'est-il pas essayé à la statuaire? Gustave Doré, également. Aimé Millet, l'auteur non oublié d'une statue de *Vercingétorix* a commencé par exposer aux Salons des portraits au crayon ; Raffaelli a modelé, en cire, de menus sujets bientôt fondus en bronze ; A. Bartholomé a d'abord représenté des scènes de la vie courante ou des paysages peints ou dessinés au pastel.

Comme sculpteur, Degas aurait droit à une place à part et non des moindres, dans l'art contemporain, s'il s'était montré moins déplorablement insoucieux de ses productions en ce genre. Ici, il s'avère non moins traditionnaliste que dans la peinture ou le dessin et s'apparente aux maîtres du XVIIIe siècle ; aux Houdon, Lemoyne, Pigalle, Pajou et autres. Il a modelé de très nombreux morceaux en terre, qu'il a laissés sécher et s'émietter, d'autres, également nombreux, en cire, s'écailler et fondre. Hélas! de ces petits chefs-d'œuvre, il ne reste pour ainsi dire rien, pas même la fragile armature qui, elle aussi, tombe et se brise.

Ce sont des *Danseuses à l'exercice*, des *Femmes au tub*, des *Chevaux de courses*, modelés avec une souplesse et une vérité rares, d'une vie et d'une exactitude de mouvements auxquels les sculpteurs patentés ne nous ont

point habitués. Pour les chevaux, ils sont quelquefois montés par de maigres lads ou de secs jockeys, toujours, eux aussi, admirablement interprétés. Fondues, ces terres et ces cires auraient donné des bronzes extraordinaires, les égaux des plus belles fontes de la Renaissance italienne. Ce qui domine, disons mieux, ce qui dominait dans ces modelages, c'était une parfaite entente des volumes, un dessin très spécial, très personnel, une vision originale au possible. Le métier de sculpteur, nouveau pour lui, Degas le crée, car il le sait d'intuition. Nous venons de parler de son sens des volumes ; il les voit d'abord, et avant tout, à l'inverse des peintres qui, le plus souvent, voient surtout la sculpture par les creux, presque par la ciselure.

De ces modelages, pétris d'une main agile et nerveuse, de ces ébauches palpitantes de vie, mouvementées à souhait, d'un style entièrement personnel, d'une merveilleuse exactitude documentaire, que reste-t-il? presque rien, quelques terres désagrégées, tombant en poussière, quelques cires croulantes. On ne saurait assez regretter que, de ces essais de Degas, certains n'aient été coulés en bronze, du moins moulés en plâtre. Certes, ils en valaient tous la peine. Est-il encore temps de le faire, pour quelques-uns? Espérons-le.

Dans cette œuvre modelée, il faut classer à part un morceau inoubliable, un des plus suggestifs, des plus puissamment originaux de l'art contemporain, une statuette de *Petite danseuse*, qui a figuré à l'exposition des Impressionnistes en 1881. De grandeur des deux tiers de nature, la petite danseuse fit sensation et effara le public. Elle représente une fillette de quatorze à quinze ans, la tête peinte comme les bustes des devantures de coiffeurs, renversée en arrière, la bouche entr'ouverte, les bras ramenés dans le dos, les mains croisées, les jambes quelque peu écartées, bien d'aplomb. Elle montrait de vrais cheveux agrémentés sur la tempe d'un ruban ponceau ; un autre ruban, de même couleur, au cou ; un corsage blanc sur la gorge encore à naître, un jupon court de danse sur le tutu ; tout cela en véritable étoffe ; aux pieds, des souliers blancs, aux étroites semelles. L'œuvre subtile, raffinée et barbare, avec son industrieux costume et ses chairs coloriées qui palpitent, sillonnées par le travail des muscles, n'était pas sans analogie avec les sculptures polychromes des vieux tailleurs de bois espagnols, des fabricants de *pasos* castillans, qui ont laissé tant de figures à vêtements d'étoffes peintes. Elle était plus ou moins apparentée au célèbre *Christ* à peau humaine, à véritables cheveux et à véritable barbe, de la cathédrale de Burgos. Elle s'apparente aussi aux bustes

faits après la mort d'êtres aimés, de mode aux XVe et XVIe siècles en Italie et en France, modelés en cire coloriée, dont le plus bel exemple que nous connaissions est la superbe tête de jeune fille du musée Wicar, à Lille.

Création complexe, à la fois spontanée et réfléchie, cette étrange poupée façonnée, habillée, peinte par un homme de génie, rappelle encore, par certains côtés, les productions des primitifs italiens du XIVe siècle.

Impossible d'aller plus loin que ne l'a fait l'artiste, dans la recherche de la forme individuelle, du geste révélateur, du mouvement, de l'expression, du caractère du visage, de la physionomie.

Il va de soi que, dans cette recherche spéciale de la vie, l'artiste ne pouvait employer le marbre à la blancheur éclatante, pas davantage le bronze aux tonalités sombres.

Pour saisir toute la saveur de cette statuette à la chair enfantine, à la peau qui se ride, aux muscles encore peu développés, à la poitrine maigre et étroite, aux membres cassants et grêles, il faut tourner autour d'elle, en étudier les profils, se mettre à distance pour juger de l'ensemble, s'en rapprocher pour en analyser les détails. Quelle élasticité dans ces jeunes muscles attachés si solidement à la chair !

Cette statuette est la plus belle revanche de la vérité sur le factice, de la sincérité sur le *joli*, loin, bien loin des interprétations superficielles et escamoteuses. Elle procure toute la plénitude d'émotion que peut donner une œuvre d'art.

Naturellement, la *Petite danseuse* suscita de violentes controverses. On en dit du bien et du mal, plus de mal que de bien. Paul Mantz, dans *Le Temps*, écrit « qu'elle reste imprévue dans son réalisme à outrance... Redoutable parce qu'elle est sans pensée, elle avance avec une bestiale effronterie... Dans cette désagréable figurine, il y a cependant, avec une intention dictée par l'esprit d'un philosophe à la Baudelaire, quelque chose qui vient d'un observateur loyal. C'est la parfaite vérité de la pantomime, la justesse du mouvement presque mécanique, la grâce artificielle de l'attitude, la sauvage inélégance de l'écolière... M. Degas a rêvé un idéal de laideur. Homme heureux ! il l'a réalisé... Que reste-t-il donc à la petite danseuse de quatorze ans ? La vérité singulière du mouvement général, l'instinctive laideur d'un visage où tous les vices impriment leurs détestables promesses... »

Laissons ces critiques de jadis. A notre avis — de l'avis de presque tous aujourd'hui — cette superbe création de l'artiste serait digne d'être

mise en parallèle avec les plus parfaites statuettes de la Grèce. Elle a le charme et le sentiment des terres cuites découvertes dans les fouilles de l'Asie-Mineure. Cette œuvre traçait la voie d'un rajeunissement pour la sculpture contemporaine, qui continue de se traîner — à quelques rares exceptions près — dans les rengaines d'une antiquité frelatée, empruntant encore, trop fréquemment, ses sujets à l'allégorie, aux mythes anciens, et tombant, par cela même, dans le poncif.

Pour Huysmans, qui a bien raison, la *Petite danseuse* de Degas, est la seule tentative vraiment moderne en sculpture, depuis bien longtemps. Hélas! l'appel de Degas n'a pas été compris, pas même entendu; son exemple ne suscita point d'imitateurs.

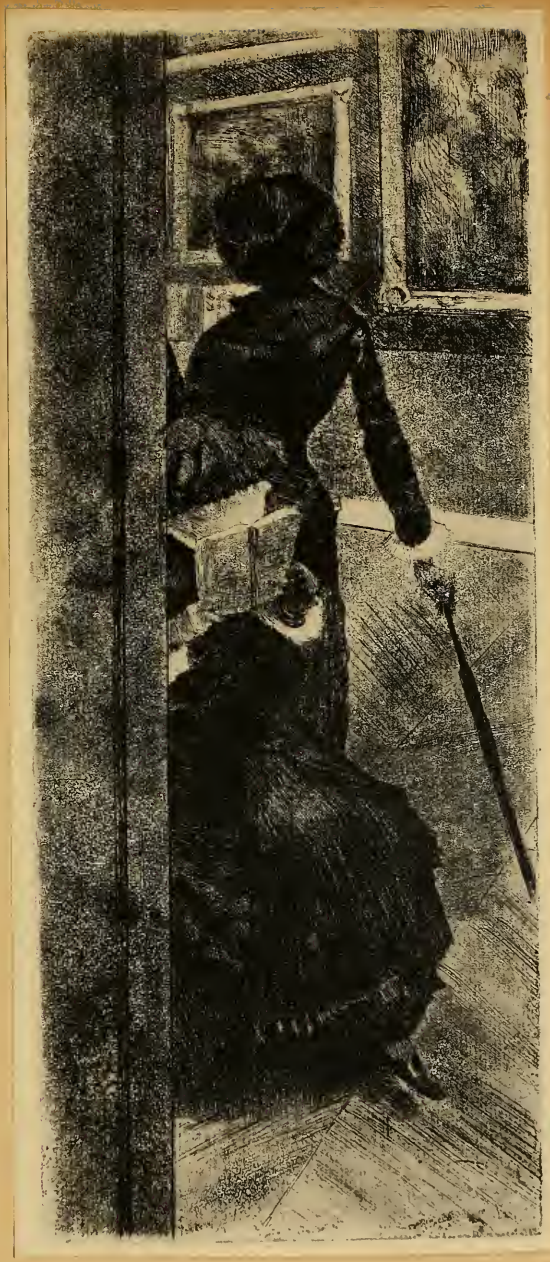
La statuaire n'a pas le courage, la volonté de saisir le caractère de notre époque, elle ne sait pas le voir là où il se trouve. Ne peut-elle donc être revivifiée par des idées, des sentiments, des thèmes nouveaux? Pourquoi ceux qui manient le ciseau et l'ébauchoir s'acharnent-ils à répéter des groupes et statues vieillots, à l'aide d'anciennes formules qui n'ont plus de raison d'être? Pourquoi la sculpture ne s'adapterait-elle pas à la vie moderne? Ne peut-elle rendre des sujets contemporains? Il est vrai que les tentatives essayées jusqu'à présent n'ont pas été brillantes et que l'on pourrait, avec assez de justesse pour celles-ci, en revenir au propos de Jean Dolent touchant la durable laideur des marbres.

Ces marbres ne sont, la plupart du temps, que des copies des ouvrages des statuaires, dégrossis à la machine et achevés par des praticiens. Bien rares sont nos sculpteurs qui manient eux-mêmes le ciseau et le maillet. C'est ce qui explique, jusqu'à un certain point, l'insignifiance de la plupart de leurs œuvres. Il y a des exceptions, combien rares!

L'inaptitude de la sculpture contemporaine à s'accommoder au temps et aux circonstances — nous ne saurions assez le répéter — n'est due qu'à l'incompréhension d'élèves attardés, lesquels, imbus des éternelles redites enseignées à l'école des Beaux-Arts, ne savent point s'en affranchir, ou n'ont pas, dans leurs trop rares essais de modernisme, cherché avec assez de persévérance le caractère, l'expression libre et personnelle.

Le véritable art est une conséquence du temps, du milieu, de l'esprit de l'époque, de l'ambiance en un mot.

En fait, la statuette de la *Petite danseuse* n'est plus qu'une ruine. Naguère encore reléguée en un coin de l'atelier du maître, sous une cage de verre, ses bras se sont détachés du tronc et gisent lamentablement à ses pieds.



MISS CASSATT AU LOUVRE
(Eau-forte)

Gravures, Lithographies, Eaux-fortes, Monotypes.

Dans les différentes publications faites sur l'estampe originale, il n'a été soufflé mot des planches de Degas. M. H. Beraldi, qui se pique de modernisme, en parle très succinctement dans son *Dictionnaire des Graveurs*, et, selon nous, avec une justesse relative. C'est bien la peine pour Degas d'avoir gravé ces beaux cuivres, exécuté ces merveilleux monotypes, dessiné ces inoubliables lithographies ! Ces cuivres, ces zincs, ces pierres, n'ont, il est vrai, rien à voir avec les planches aux tailles savantes et impersonnelles, c'est-à-dire ennuyeuses, des graveurs à la mode ; mais où rencontrer œuvre plus libre, plus indicatrice, plus personnelle, d'une plus haute maîtrise et, disons-le encore une fois, plus dans la véritable donnée classique ?

La passion de Degas pour le dessin pur, indépendamment de la couleur, son besoin de donner à certaines de ses productions un accent particulièrement incisif et primesautier, en même temps que généralisateur et concentré, faisant d'abord saisir la construction d'une figure, la place qu'elle occupe dans l'atmosphère, et la situant d'emblée à son véritable rang, — cette même passion le mène, en quelques traits d'une sûreté magistrale, à ne voir que l'essentiel de cette figure, et l'induit de bonne heure à se servir de la pointe et du crayon gras.

La gravure et la lithographie furent à des intervalles variés et distants, pratiquées par Degas. Elles ont été pour lui des moyens nouveaux d'exprimer sa pensée. Elles ont sollicité son inspiration créatrice, elles l'ont conquis, surtout la gravure à l'eau-forte, par son côté secret et mystérieux, par le métier, qui ne peut jamais, chez lui, être qualifié de simple. La gravure, pour Degas, fut en même temps un amusement, une jouissance et un moyen d'exprimer sa pensée, non pas seulement une transposition de certaines de

ses œuvres. Il use de toutes les recettes, de toutes les formules, il essaie des roueries plus ou moins usitées, plus ou moins connues, parfois délaissées de longue date. Il emploie tous les instruments qu'il rencontre, qu'on lui indique : pointe, burin, brunissoir, roulette, grattoir, etc., etc. Il use du vernis mou, si délaissé depuis trois quarts de siècle — depuis Marvy, bien oublié aujourd'hui —, du vernis à remordre, de la fleur de soufre, du papier de verre, du pinceau, des grains, de la pointe sèche ébarbée et non ébarbée. Il tripote, sans trève ni repos, ses planches, les prend, les reprend, les mord, les remord, les crève. Qu'importe?

La question du papier ne laisse pas l'artiste indifférent. Il ne se contente pas de ceux que l'on trouve dans les imprimeries, des Hollande ordinaires. Il recherche de vieux Japon, de vénérables Chine, pour ainsi dire introuvables.

Les encres ne l'occupent pas moins. Tantôt il les veut noires, opaques, tantôt légères, transparentes. Il lui faut des retroussages, des essuyages spéciaux. Avec sa façon de traiter les planches, les modifications qu'il leur fait subir, changeant sans cesse leur éclairage et les fonds, éteignant ou ravivant les modelés, il n'y a jamais, ou presque jamais, d'état définitif de ses eaux-fortes. Ne nous plaignons pas ; le résultat est toujours superbe.

Les planches de Degas sont particulières et imprévues, certaines rehaussées à l'encre, au pinceau, à la plume, au pastel, à la gouache. Tous les outils lui sont bons, comme aux parfaits ouvriers. Il enlève des blancs au grattoir, à l'estompe. Il manipule ses cuivres avec un bout de chiffon, avec le doigt trempé dans un noir d'aquarelle, de pastel ; il les triture, les abandonne, les reprend après chaque tirage, quelque restreint qu'il ait été. Par cela même, elles donnent, non pas des épreuves d'état, mais mieux, des épreuves souvent uniques. Toutes, marquées de sa griffe, révèlent une extrême puissance d'accent, même celles de ses débuts, pleines de caractère déjà.

La pointe et le crayon gras sont d'ordinaire un des meilleurs moyens de multiplier les témoignages d'une même pensée. Avec Degas, ce résultat n'est atteint qu'en faible partie, car les épreuves de ses planches, toujours tirées à petit nombre, sont par conséquent des plus rares, sinon uniques.

Dès 1853, Degas, à peine âgé de dix-huit ans, alors qu'il était encore dans l'atelier de L. Lamothe, commence à essayer de l'eau-forte. Il consulte d'abord de vieux graveurs qui en étaient restés aux errements timides de la Restauration. Trois ans après, à Rome (1856) il s'adresse

LA RÉUNION PUBLIQUE
(Monotype)

à l'aquarelliste-graveur Tourny, avec lequel il s'était lié et dont il grava le portrait, comme nous allons voir.

De retour à Paris, il prit les avis d'autres graveurs, particulièrement de Bracquemond, avec qui il fut en relations de bonne heure. et qui, à dix-neuf ans, exécuta le *Battant de porte*, une des plus puissantes planches de la gravure moderne. Degas écouta aussi son ami, le vicomte Napoléon Lepic, qui devint un des fervents de la pointe, jusqu'à écrire une plaquette, devenue rarissime : *Comment je devins aquafortiste*. Degas, plus tard, eut peut-être recours à Marcellin Desboutins, qui reproduisit, à trois reprises, ses traits, à la pointe sèche.

La première planche de Degas semble être un cavalier, qu'il égratigna en 1853 : elle témoigne au moins de son goût précoce (il avait dix-huit ans) pour le turf et le champ de courses. Cette planche, fort réduite, mesure 0, 10c sur 0, 12, au plus.

L'année suivante, il grave, sur des cuivres quelque peu plus grands, d'abord le portrait de son frère René, garçon de quinze à seize ans, en buste, de face, nu-tête ; ensuite, celui d'une de ses deux sœurs, plus tard *Mme Fèvre* également en buste, de face, en costume de ville, une capote nouée à l'aide de rubans sous le menton. Ces deux gravures, toujours un peu naïves au point de vue du métier de graveur, sont d'un dessin déjà plein de maîtrise et des plus indicatifs.

Deux ans après, en 1856, à Rome, Degas reproduit sur cuivre, en des proportions plus importantes, à mi-corps, assis à sa table de travail, un béret sur la tête, son ami *Tourny*. Cette planche, fine et délicate, à la facture absolument personnelle, aux curieuses recherches, a été exécutée avec des tailles croisées, d'abord égales, ensuite plus profondes et plus espacées, destinées à produire des fonds noirs et veloutés. Il en existe divers états, aux fonds plus ou moins chargés. Dans la marge inférieure des derniers états, se voit un fin profil de moine.

Cette même année 1856, à Naples où il avait été faire un séjour et où résidait, comme nous savons, une partie de sa famille, Degas dessine à la pointe un portrait du frère de son père — ou de son père lui-même — qu'il laisse inachevé.

L'année suivante, de retour à Rome, il burine son propre portrait, de mêmes proportions que celui de Tourny ; il se représente, jusqu'aux genoux, presque de face, le front ombragé d'un feutre mou, le visage encadré d'une barbe légère, les bras tombant le long du corps. La planche

est traitée avec les mêmes procédés que ceux employés dans le portrait de Tourny, dont il vient d'être question.

C'est probablement aussi à Rome que Degas transporta sur cuivre, une petite composition tirée de la *Divine Comédie* : *le Dante avec Virgile* sur le chemin de l'*Enfer*, d'une facture assez timide.

De retour à Paris en 1860, il grave un petit portrait à mi-corps de *Mlle Nathalie Wolkonska*, âgée de dix à douze ans, les cheveux enfermés dans un filet, d'aspect charmant, frais et délicat, se détachant sur un fond de feuillages et de fleurs.

C'est aux environs de 1860, qu'il convient, croyons-nous, de fixer la date de la petite gravure du maître figurant une *Jeune femme debout*, en tenue de visite, coiffée d'une capote à brides ; sans doute à la même date doit-on reporter la jeune *Infante Marguerite*, d'après Velazquez. Traitée librement, quelque peu sommairement aussi, elle rappelle, par certains côtés, les interprétations par Goya des grandes toiles du peintre de Philippe IV, aujourd'hui au musée du Prado, de Madrid.

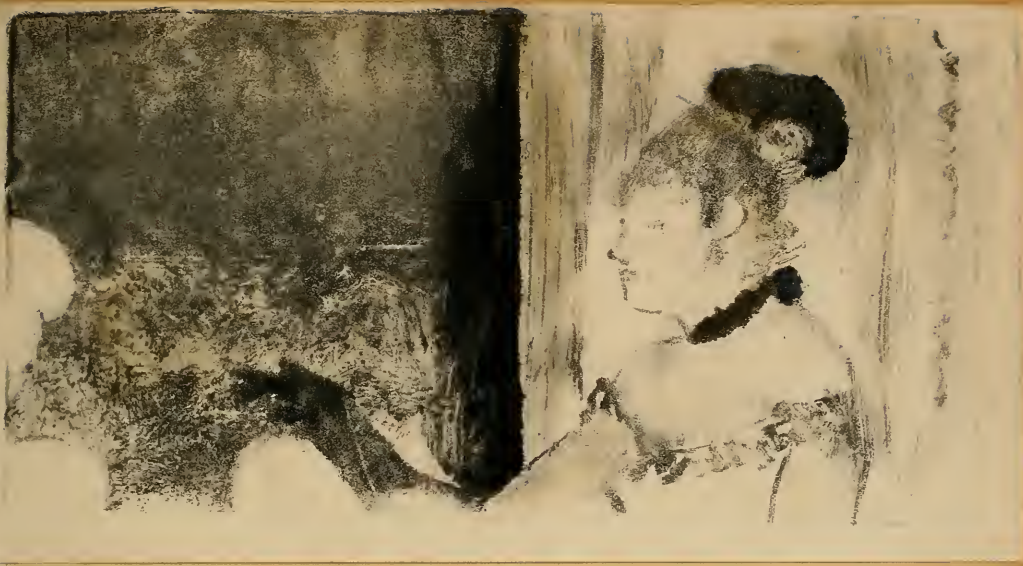
Parmi les plus belles estampes de Degas, il faut placer deux portraits d'*Ed. Manet* ; un premier, en buste, de profil, la barbe rude, l'aspect presque rébarbatif. De cette gravure, d'un dessin magistral, ferme, incisif, on connaît plusieurs états. Dans les uns, le vêtement est seulement indiqué ; dans les autres — les derniers — il est exécuté à l'aide de larges tailles, solidement mordues. Dans le second portrait, *Ed. Manet* est en pied, assis de travers sur une chaise de paille, au fond d'une pièce, peut-être un atelier. Cette effigie ne le cède en rien à la précédente.

La visite au Louvre est une des planches les plus importantes du maître. Elle représente, dans la salle des antiques, en face d'un sarcophage étrusque, deux jeunes femmes en pied, l'une debout, de dos, appuyée sur son ombrelle — et, pour qui a posé miss *Mary Cassatt*, — l'autre assise, en arrière, le livret du musée entre les mains. Une épreuve de cette gravure qui a figuré à l'exposition des Impressionnistes de 1880, se trouve aujourd'hui dans notre grande galerie nationale — legs de J. de Camondo —.

De cette planche, il existe une variante, mais suffisamment différente pour pouvoir être désignée comme une autre gravure. Celle-ci montre les deux visiteuses dans la grande galerie de peinture, considérant des tableaux.

On rencontre divers états des deux compositions, dont il a été incidemment question, avec des fonds plus ou moins variés.

Bien entendu, Degas a transporté sur cuivre des sujets de danse. Voici



AU CAFÉ-CONCERT (Monotype). — MANET (Eau-forte)

d'abord un *Orchestre* à l'Opéra, où, au second plan, évolue sur la scène le corps de ballet, dans un décor de forêt, tandis que le premier plan est occupé par trois musciens, dont on ne voit que la tête et les mains posées sur leurs instruments ; vient ensuite un second *Orchestre*, au vernis mou, que traverse un manche de contrebasse, lequel semble occuper la première place de la composition ; celle-ci fut gravée pour le *Catalogue illustré de l'exposition de la Société des Amis des Arts de Pau de* 1877.

Signalons encore, de la même série de la danse : *Pendant l'entr'acte* ; une *Danseuse* en scène, vue de dos ; une *Danseuse dans la coulisse*, au vernis mou ; plusieurs *Danseuses en exercice* ; une *Danseuse*, effet de gris, etc., etc.

Degas a également gravé des épisodes de Café-concert, témoin une grande planche (dont se trouvent quelques épreuves de différentes dates) figurant la chanteuse *Mlle Becat*, sur la scène du Concert des Ambassadeurs ; une petite planche la montrant encore, sa tête surgissant entre trois globes électriques incandescents.

En fait de gravures de nu, notons une *Sortie de bain*, avec de curieuses recherches de grains et de procédés divers ; une *Femme à sa toilette*, à l'aquatinte ; une *Femme nue*, etc., etc.

Signalons, dans un autre ordre de sujets, une *Repasseuse* au milieu de son atelier, encombré de linges de tous côtés.

Les monotypes ne sont pas, à proprement parler, de la gravure. Sur une plaque de cuivre, l'artiste dessine une composition. Le tirage à la presse de cette planche encrée ne donne qu'une épreuve unique, d'où son nom de monotype, qui, par cela même, devient l'équivalent d'un dessin et acquiert un intérêt tout spécial. Jadis l'italien B. Castiglione avait usé de ce procédé. Aujourd'hui, le peintre Ernest Laurent est peut-être le seul artiste qui s'en serve encore.

Les monotypes de Degas sont rarement demeurés tels qu'ils étaient sortis de la presse. Il les a fréquemment, pour ne pas dire toujours, repris au crayon, au lavis, au pastel, couverts de retouches à l'aide de moyens divers, ce qui fait que du monotype ils n'ont bien souvent plus que le nom.

Mais n'a-t-il pas aussi, bien souvent, agi de même avec ses eaux-fortes ?

Signalons parmi les principaux de ces monotypes :

D'abord, deux de tout premier ordre, hors de pair, de véritables chefs-d'œuvre. Le premier, la *Réunion publique*, montre dans une salle bondée un orateur de club haranguant une foule houleuse, appuyé des deux mains sur une table où se trouve posée une lampe au globe blanc aveuglant ;

ses auditeurs, aux têtes crispées, anxieuses. exaspérées, groupés autour de lui, étagés sur des gradins, semblent prêts les uns à lui lancer des invectives, les autres à l'acclamer.

Le second figure sur la scène de l'Opéra, surgissant de l'ombre, trois danseuses se suivant et dansant, leurs jupes bouffantes, d'un mouvement d'une vérité absolue.

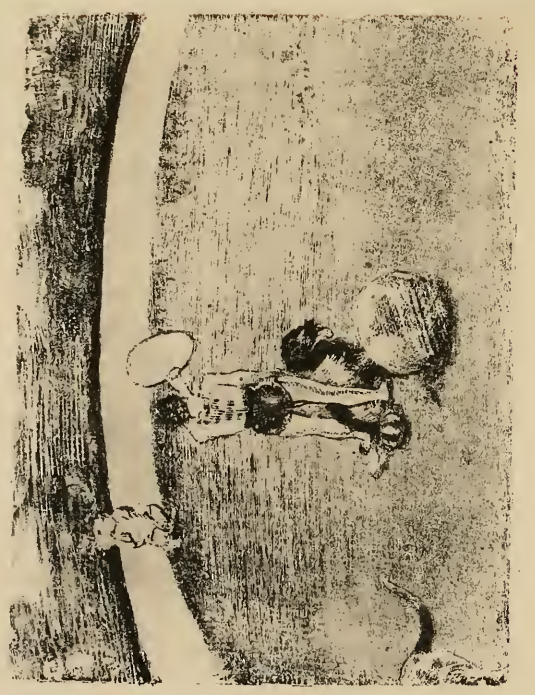
Voici ensuite *Mlle Dumay*, chanteuse des Ambassadeurs et de l'Alcazar, sur la scène, en avant de globes incandescents, en buste, presque de face, coiffée à la chien, les yeux en coulisse, dans l'ombre, la bouche ouverte en pleine lumière, décolletée, les bras nus, tenant entre les doigts les feuilles de l'ineptie qu'elle dégoise.

Notons une *Jeune femme* à mi-corps ; une *Danseuse vue de dos*, en pied, les cheveux tombant sur les épaules, prête à entrer en scène ; d'autres danseuses encore ; le *Réveil*, où dans une chambre ouatée par de lourds rideaux sombres, une femme nue, les cheveux cachés sous un bonnet de lingerie, joue, sur son lit, avec son petit chien à longs poils gris ; au Louvre, provenant du legs J. de Camondo ; le *Lever*, où une femme assise met ses bas ; une *Femme debout dans une baignoire* ; une *Femme s'essuyant les pieds* dans sa salle de bain ; enfin un superbe paysage : *La route*.

Ces différents monotypes furent, la plupart, exécutés aux environs de 1890.

Plus ancienne est une très curieuse suite de planches, gravées par le même procédé, aux sujets empruntés aux maisons closes, mais plutôt réfrigérants, propres à produire le même effet que l'Ilote ivre sur les jeunes Spartiates : *Le Vieux monsieur* ; *la Fête de la patronne* ; *Ces dames au salon* ; *le Sénateur*, etc. Degas présente, en ces planches hardies, d'une vérité sinistre, les lamentables habitantes de ces antres malsains, créatures au cerveau vide, au visage émerillonné, au sourire stéréotypé, aux lèvres violemment rougies, aux joues outrageusement fardées, debout ou avachies sur de rouges canapés, dépoitraillées, les jambes nues, stupides, burlesques et minables à la fois. Ne nous étonnons pas de ces sujets. Le Carpaccio n'en a-t-il pas traité d'équivalents, et dans de tout autres proportions, quand il a peint ces courtisanes de Venise sur des terrasses, entourées de paons, de pigeons et de chiens ?

Chercher, dans ces compositions, la satisfaction d'une basse curiosité, serait une erreur et une déception. Elles expriment plutôt l'écœurement. Leur intérêt, outre leur haute valeur d'art, réside, selon l'expression de



AU CIRQUE. — FEMME NUE OUVRANT UNE FENÊTRE
(Deux lithographies originales sur la même pierre)

TÊTES DE FEMMES (Second Empire)
(Lithographie originale)

Ch. Baudelaire, parlant des dessins de lieux de plaisir dus à Constantin Guys, dans leur fécondité morale : « Elles sont grosses de suggestions cruelles, âpres... etc. »

Degas, nous l'avons déjà dit, a essayé de la lithographie, il l'a traitée comme tout ce qu'il a entrepris, d'une façon magistrale, personnelle et souverainement originale. Ce procédé ne lui offrait pas le même caractère d'imprévu que l'eau-forte. La lithographie n'est, en réalité, qu'un dessin exécuté au crayon, à la plume, voire au pinceau, sur une pierre préparée, une planche de zinc, ou une feuille de papier de report, permettant après certains lavages sa reproduction sur une presse d'imprimerie. Elle ne nécessite donc pas une technique et une éducation particulières. Degas trouva, dans la lithographie, un nouveau moyen d'exprimer ses sensations. Il a dessiné les lithographies qu'il composa au crayon gras, à la plume, au pinceau trempé dans un godet d'encre, au torchon, de toutes façons.

Notons les principales :

D'abord des motifs empruntés au théâtre et au café-concert, une *Loge d'avant-scène* que l'on ne voit pas, mais que l'on devine, par l'éventail d'une spectatrice occupant cette loge et dont le déploiement arrête la vue d'une partie de la scène où évolue une danseuse.

Deux *Sujets de danse*, sur la même pierre.

Une *Danseuse relevant sa jupe* par derrière, pour renouer un cordon.

Mlle Becat, dont il a déjà été question, sur la scène des Ambassadeurs, aux Champs-Elysées.

Une autre *Chanteuse de café-concert*, la tête de profil, le corps presque de dos, le bras gauche en avant.

Encore une *Chanteuse de café-concert*, les bras écartés du corps, inclinée vers le public, au milieu de globes lumineux.

Quatre *Sujets de café-concert*, sur une même planche ; quatre têtes de femmes sur une autre.

Encore sur une même pierre, un *Clown exerçant un chien* sur la piste d'un cirque, et une *Femme nue* à sa toilette ;

D'autres femmes nues :

Une *Femme sortant de sa baignoire*, les cheveux sur le dos, peignée par sa servante ; une autre entr'ouvrant la porte de sa chambre ; une autre à sa toilette près d'un canapé, etc., etc.

Enfin, n'oublions pas, quoiqu'il ne s'agisse que d'un clichage, le dessin d'une *Danseuse à la barre* paru dans le premier numéro de l'*Impressionnisme*.

Ces différentes planches de Degas, gravures, lithographies, monotypes, comme tout ce qui est sorti de sa main, nous ne saurions assez y revenir, témoignent toutes de sa haute personnalité. Chacune d'elles offre des effets variés ou inattendus ; l'une est d'allure tendre, une autre solide ; celle-ci est fine et légère, celle-là ferme et puissante. Sont-ce des eaux-fortes, des lithographies, des dessins, des pastels, qui sait? Il y a de tout cela à la fois.

Bien qu'il ne soit question ici que de gravures et lithographies, il faut cependant, de toute nécessité, avant de clore ce chapitre, parler un peu longuement d'une suite de dessins de Degas, exécutés entre 1861 et 1896, reproduits avec une rare perfection, certains rehaussés de tons de pastel, et publiés par la maison d'édition Manzi, Joyant et Cie. Au nombre de vingt, ils avaient été spécialement choisis par l'artiste pour l'album qu'ils composent

Le premier figure une *Jeune fille nue*, agenouillée par terre, une main posée sur le sol, l'autre appuyée contre le visage ; sur la même feuille se trouvent quelques croquis de bras et de jambes.

Le second, sur papier bleu : une *Femme drapée*, à la tête à peine indiquée, au crayon noir rehaussé de blanc.

Le troisième : une *Femme nue, de dos*, montant sur un char.

Le quatrième et le cinquième : autres *Etudes de femmes drapées*, les têtes encore à peine indiquées, aux crayons noir et blanc. Ces divers dessins, qui datent de 1861, ont été faits en vue du tableau de *Sémiramis bâtissant une ville* dont il a été parlé antérieurement. Ils sont d'une telle perfection qu'Ingres ne les eût pas désavoués. Ils font aussi penser aux primitifs lombards et ombriens, que Degas avait longuement étudiés lors de ses voyages en Italie.

Le sixième dessin, au crayon, est un *Portrait de jeune femme*, de trois quarts, en buste, les cheveux dans un filet, les mains croisées. Ce dessin encore pourrait être signé Ingres.

Le septième, sur papier gris rehaussé de pastel, consiste en quatre figures de *Jockeys montés*, vus de dos, études pour le devant des tribunes de courses (1876).

Le huitième, également rehaussé de pastel, représente une *Repasseuse*, appuyant le fer de la main droite sur le linge, la gauche posée sur l'établi.

Le neuvième et le dixième représentent chacun une *Danseuse*, sur fond rouge.

Le onzième (pastel) : *Femme en robe de sortie.*

Le douzième est une étude de *Danseuses* pour le tableau du *Foyer de la danse* à l'Opéra de la rue Le Peletier, daté de 1872.

Le treizième dessin montre deux *Danseuses s'exerçant à la barre.*

Le quinzième, d'autres danseuses.

Le seizième, sur papier gris : *Danseuse assise sur une banquette,* se baissant pour rattacher un cordon de son soulier.

Le dix-septième, même figure, nue.

Les trois derniers dessins sont des nus au crayon rehaussé de pastel, sur différents papiers : une femme sur un canapé, s'essuyant après ses ablutions avec une serviette plucheuse ; une autre sur un lit drapé, s'essuyant également ; enfin, une dernière dans sa baignoire.

Notons encore une suite de quinze lithographies, dessinées d'après Degas, par G.-W. Thornley, publiée par la maison Goupil-Boussod ; trois autres pierres du même lithographe, figurant : *Chez la modiste* ; une *Danseuse devant un poêle* et une *Chanteuse de café-concert.* Enfin, pour être aussi complet que possible, n'oublions pas un album édité par la galerie Vollard, en 1914, reproduisant des peintures, pastels, dessins et monotypes d'œuvres de Degas plus ou moins achevés : sujets de danse, de café-concert, de courses de chevaux, nus, paysages, etc., etc.

Certains ont osé parler, à propos des *ventes à l'État* qui ont suivi la mort de Degas, de gaspillage des deniers publics aggravé par le temps de guerre. Le régime d'acquisitions n'est pas parfait, c'est incontestable. Ce qui est non moins certain, c'est qu'il fallait retenir le portrait de la famille Bellotti. Il fut acquis, à juste raison, pour la somme de 400.000 francs, moitié fournis par l'Etat, moitié par de généreux amateurs. Des esprits moroses s'indignent. Il ne fallait cependant pas balancer. Serait-il permis d'hésiter quand il s'agit d'augmenter le patrimoine artistique du pays ?

D'autres achats suivirent; tant mieux. Pour le musée du Luxembourg, *Sémiramis construisant les murailles de Babylone* coûta 89.000 francs, avec les croquis et dessins préparatoires, 109.000 francs ; encore pour le musée du Luxembourg, *Les Malheurs de la ville d'Orléans* furent payés 60.000 francs, 90.000 francs avec les dessins préparatoires ; *le portrait de Desboutins* en train de graver, 18.000 francs. Une toile, entrée dans la chapelle du monastère du Carmel de Nice, n'a pas laissé d'étonner ; c'est la copie du *Christ entre les deux larrons de Mantegna,* du Louvre, d'une expression si

intense. Cette copie fut rachetée à la vente de l'artiste 17.500 francs, par une des nièces de l'artiste, religieuse de ce monastère, et placée dans la chapelle même du couvent.

En quoi ces chiffres peuvent-ils choquer ? Nous avouons ne le point comprendre. Les *Degas* ne se paieront jamais trop cher, jamais assez cher, dirons-nous, car il y a une autre chose qu'il faut payer, c'est le choix. Or, de nombreux pastels de Degas sont restés à l'état d'ébauches abandonnées, et d'autres — ce qui est dangereux pour les pastels — ont trop traîné.

Quoi qu'il en soit, malgré la situation momentanément angoissante de Paris, alors que les gothas déversaient leurs bombes et que les canons à longue portée lançaient leurs obus en pleine ville, les 26 et 27 mars 1918 avait lieu dans la salle G. Petit, rue de Sèze, la vente aux enchères publiques de la collection de tableaux et de dessins anciens et modernes réunis par Degas. Moins de quinze jours plus tard, les 6, 7 et 8 mai, dans la même salle, ce fut la dispersion de la plupart des peintures, pastels et dessins renfermés dans l'atelier de l'artiste.

La vente de la collection Degas, consistant en deux importantes peintures du Greco, en toiles et en dessins d'Ingres, de Delacroix, de Manet, de J.-F. Millet, de Corot, de B. Morisot, de Pissarro, de Th. Rousseau, de Renoir, de Sisley. de Gauguin, fut un succès.

Disons toutefois qu'il s'est trouvé un critique pour écrire que la collection Degas avait été faite sans aucun discernement, que le peintre n'y entendait rien. Selon ce plaisantin, les *portraits de M. et Mme Leblanc*, par Ingres, se disputent la palme du ridicule ; le petit torse, ficelé d'un habit noir, de *M. de Pastoret*, surmonté d'une grosse tête en pomme de parapluie, est le comble du grotesque. A l'égard de pareilles insanités, il n'est qu'une vengeance : les mentionner.

Quant à la vente inaugurale de l'atelier Degas, elle eut une fortune de tout point exceptionnelle. Résultat : 5.744.800 francs.

L'année ne s'était pas écoulée que le chiffre des « ventes Degas » atteignait déjà 9.727.351 francs.

TABLE DES GRAVURES

Couverture. — Deux Danseuses.
Les Amateurs. — (Portraits de Paul Lafond et A. Cherfils). *Planche en couleurs.*
Mendiante Romaine (1857).
Portrait de Tourny (eau-forte). *Fac simile.*
Jeunes Filles Spartiates provoquant des jeunes gens à la lutte.
Tête de jeune fille.
La Comtesse Gower et sa fille.
Portrait de Henri Rouart (copie d'après Lawrence).
Jeune Savoisienne.
Portrait de Manet.
Une Malade.
Portrait d'homme.
Portrait de femme âgée (eau-forte). *Fac simile.*
La promenade au Louvre.
Jeune femme au cheveux roux.
Lyda.
A la fenêtre.
Femme au fauteuil.
Salle de danse. *Planche en couleurs.*
Avant le ballet.
La Danseuse aux bas rouges. *Fac simile.*
Danseuses en scène (monotypes).
Le Ballet.
Danseuse rajustant son brodequin. *Fac simile.*
Danseuses roses.

Danseuses vertes.
L'Arlequin.
Eventail.
Danseuse à la barre ; dessin rehaussé de pastel. *Fac simile.*
Danseuses au repos.
Arlequin et Colombine.
Les pointes à la barre (dessin). *Fac simile.*
L'attente.
Danseuse assise (dessin).
Danseuse dans sa loge.
Danseuse rose.
Trois danseuses ; dessin rehaussé de pastel. *Fac simile.*
Au théâtre.
Avant le ballet.
Dans les coulisses (lithographie originale).
Arlequin entre deux danseuses.
L'Entrée des masques.
Danseuses (deux dessins, pastel et aquarelle).
Le Ballet de l'*Africaine.*
Exercices de danse.
Le baisser du rideau.
Temps de repos.
La répétition au violon.
La danseuse chez le photographe.
Le café-concert. *Planche en couleurs.*
Au café-concert. (Lithographie originale). *Fac simile.*
Chanteuse au gant.
La chanson du chien (lithographie originale). *Fac simile.*
Chevaux dans la prairie.
La voiture aux courses.
Avant le départ.
Faux départ.
L'essai du chapeau.
Chez la modiste.
Repasseuse. — Blanchisseuses.

Après le bain. (*Planche en couleurs*).

La Sortie du bain.

Baigneuse au peignoir (lithographie). *Fac simile.*

Femme à la baignoire.

Femme assise.

La Femme au corset. *Fac simile.*

Etude.

Le Tub.

La route (monotypes). *Fac simile.*

Bords de rivière.

Miss Cassatt au Louvre (eau-forte). *Fac simile.*

La réunion publique (monotype).

Au café-concert (monotype). *Fac simile.*

Manet (eau-forte). *Fac simile.*

Au cirque. — Femme nue ouvrant une fenêtre. (Deux lithographies sur la même pierre). *Fac simile.*

Têtes de Femmes (Second Empire). (Lithographie originale). *Fac simile.*

TABLE DES MATIÈRES

TOME I.

		Pages
	Introduction	6
I.	L'Homme	8
	Aperçu des œuvres de Degas	8
	Curiosités littéraires	126
	Liste des gravures reproduites	155-158

TOME II.

II.	L'Œuvre. Essai de classification	1
	Portraits	9
	La Danse	21
	Le Café-Concert	37
	Les Courses	41
	Modistes	45
	Blanchisseuses	47
	Nus	51
	Paysages	59
	Sculptures	63
	Gravures, Lithographies, Eaux-fortes, Monotypes	67
	Table des Gravures	77
	Table des matières	81

Imprimerie J. Langlois, 186, Faubourg St-Martin, Paris.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05039 268 5